

## Le Plaisir de Sarah ou cette mort qui me vient de l'autre

Anne-Élaine Cliche

Volume 28, numéro 1, été 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501108ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501108ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cliche, A.-É. (1995). Le Plaisir de Sarah ou cette mort qui me vient de l'autre. *Études littéraires*, 28(1), 37–47. <https://doi.org/10.7202/501108ar>

### Résumé de l'article

Un épisode de la Bible sert ici à interpréter une dimension du romanesque de Victor-Lévy Beaulieu, celle qui lie la mort au « plaisir » de la mère donné ici comme le site inassignable de l'écriture d'où le sujet se recompose et se décompose. La « démanche » devient donc l'occasion de penser cet au-delà du principe du plaisir où court le sujet de l'écriture pour accéder à son nom.



# LE PLAISIR DE SARAH

## OU CETTE MORT QUI ME VIENT DE L'AUTRE <sup>1</sup>

*Anne-Élaine Cliche*

Et quel choix pouvait-il faire de toute cette matière gluante [...] de tout ce magma, de ce cancer proliférant et désormais impossible à contenir ? Il était devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui. [...] Écrire ce n'était que rouvrir une blessure (Beaulieu, *Don Quichotte de la Démanche*, p. 22).

■ Dans *Don Quichotte de la Démanche*, Pollux, le chat du narrateur Abel Beauchemin, cherche sa mère, Castor. Abel finira par la trouver dans la salle des machines du *bungalow* de Terrebonne, blessée, mourante, la mâchoire défoncée, un morceau d'os en travers de la gorge et « tout ce mauvais qui [lui] colle aux dents » (p. 188). Abel se décidera à l'achever d'un coup de carabine entre les deux oreilles. Au moment où la balle s'enfonce profondément dans la tête de la Mère Castor, une phrase lui revient brutalement en mémoire : « Pan pan : qui va là ? Chat. Chat qui ? Chatastrophe » (p. 211).

Toute l'écriture du roman d'Abel Beauchemin, narrateur-écrivain du *Don Quichotte de la Démanche*, est supportée par cette agonie-chatastrophe qui n'est que le double étrange de la sienne, lui qui est « enfoncé jusqu'aux oreilles dans sa fausse mort » (p. 23), incapable de faire le deuil de sa femme Judith qui l'a quitté, enceinte ou avortée — tout le récit rêvé vacille de cet indécidable. La doublure se nomme dans la rencontre avec l'agonie de la Mère-Chat qui provoque chez le narrateur-écrivain le retour d'un rêve maudit scandant le roman du début à la fin et dans lequel Abel tue l'enfant en train de naître <sup>2</sup>. Les derniers

---

<sup>1</sup> Par un effet de temps, advenu — heureusement — hors de notre contrôle, ce texte paraît à peu près simultanément sous une forme relativement différente dans mon livre *Comédies. L'Autre Scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, 1995, au chapitre intitulé « le Rire de Sara ou la comédie du sacrifice ».

<sup>2</sup> « [...] c'était ce maudit rêve qui le poursuivait encore, qui s'était ravivé comme un feu de forêt quand il avait vu la Mère Castor rampant dans le souterrain, ensanglantée, avec les épais filets de morve coulant de ses yeux et de sa gueule. Je tapais sur l'Underwood, de plus en plus mal, mais sans être capable de m'arrêter [...] » (p. 195).

chapitres du livre reprennent ce rêve dans une version extravagante et hallucinée, les personnages du roman familial transfigurés en personnages de Cervantès, de Joyce, etc.

Ce rêve tant de fois recommencé de l'accouchement de Judith constitue en fait la matière essentielle du roman d'Abel, roman qu'il écrit dans le sous-sol/ souterrain du *bungalow* et qui est la répétition interminable de la naissance et du sacrifice de l'enfant ; quelque chose qui se présente aussi comme un incessant déplacement entre le *je* et le *il*, une longue invocation à Judith, traversant la nuit pour aboutir à la nuit (p. 275) : naissance et avortement du livre-roman où la maternité-catastrophe cherche ses signifiants innombrables et les trouve dans le dédale de tous les noms fictifs désirés.

Du rêve plusieurs fois raconté d'Abel, on peut relire le noyau pour en faire ici l'ombilic non seulement du *Don Quichotte de la Démanche* mais aussi du romanesque de Beaulieu.

(Allongé à côté de toi, je rêvais mal l'autre jour, je regardais ton ventre bientôt déformé et je sais que si tout a été mal entre nous deux, c'est de ma faute, c'est à cause de ce que j'ai pensé à ton sujet et au sujet de l'enfant. Je te voyais te délivrant de lui. Petite tête sanguinolente apparaissant entre tes cuisses alors que tu hurles et mords ma main, et... Oh non ! Quelle formidable faute j'ai commise ? Dis-moi Judith que ce n'est pas vrai que j'ai pris l'enfant par ses petites jambes et que je l'ai tué en lui frappant la tête sur la commode !)

Pollux miaula. Silence, dit Abel. Laisse-moi terminer mon chapitre. Pollux insista. Je ne peux pas être plus inquiet pour ma Mère Castor. Abel, du bout du doigt, caressa Pollux sous la mâchoire. Il faut d'abord que j'en finisse avec mon roman d'amour. [...] Abel haussa les épaules. Que peut bien me faire ta Mère Castor quand j'ai des milliers de mots à écrire encore sur Judith [...] Va à la recherche de ta Mère Castor.

[...] Abel entra ses pieds sous la caisse d'oranges. Et dans un long bâillement il avala tout ce qu'il avait déjà écrit dans le premier chapitre de son roman d'amour (p. 98-99).

Plus loin, Abel dira, imaginant l'enfant avorté, jeté dans la bouche puante d'un incinérateur : « L'enfant à tête de chat n'a même pas eu le temps de pousser son premier vagissement que je le prenais par les jambes et l'assommais contre le coin de la commode » (p. 197).

Le meurtre rêvé de l'enfant avalé par la bouche d'évacuation n'est pas séparé, on le voit, de l'écriture d'un livre... à manger. L'écriture se fait dans la bouche. Voilà bien pourquoi, juste après la mort de la mère Castor, Abel s'endort et rêve que tous les personnages de son roman — qui n'est jamais que son roman familial — lui entrent dans la bouche, à la recherche de sa « prodigieuse mémoire » et du pays plus loin que l'enfance.

Dans sa nuit hallucinée, l'écrivain sera à la fois l'accoucheur et l'accouché, le sacrificateur et le sacrifié, la mère et l'enfant, Don Quichotte et « Don Jigote », cherchant sa place à travers toutes les places de la filiation, sans renoncer pour autant à celle, indépassable, de frère maudit qui lui est assignée de par son nom, Abel. Entre Jos, l'aîné, et Steven, le cadet, Abel désire devenir le père qui redonnera son histoire à cette lignée de « porteurs d'eau » et d'inaccomplis. Et cette quête de l'écriture, qui est aussi son mal, ne va pas sans des retrouvailles avec la « chose » maternelle. Ainsi s'instaure le vertigineux tourbillon familial qui le fait « être » en même temps son frère, sa mère et son enfant <sup>3</sup>, comme si la paternité

3 Dans la fictionnalisation finale, Géronimo, Cervantes, Sancho, Dame Angélica Amabilia d'Ambleside et la pauvre femme enceinte agonisante accouchante, redeviennent, dans l'effondrement de l'écrit sur sa nuit brutale, Abel agonisant, malade, entouré de ses frères et sœur Steven, Jos, Marie. Où l'on peut déchiffrer les doublures et substitutions opérées par l'écriture d'Abel.

reconnue impossible ne pouvait s'envisager que de cette traversée qui tourne au plus horrible malentendu :

Pouvait-il y avoir acte plus tragique que celui-là dans toute sa fausseté, tout se passant comme si le malentendu ne pouvait que s'ouvrir sans fin, happé par ses propres forces destructives et conduisant tout droit à la mort ? (p. 269)

On remarque d'ailleurs que Castor et Pollux, les célèbres frères jumeaux de la conquête de la Toison d'Or, sont devenus, dans cette histoire de chats, la mère et le fils.

Qu'est-ce qu'un frère pour un frère ? Et qu'est-ce qu'un frère pour un frère dans une famille de « cerveaux fêlés, de neurasthéniques, de schizophrènes, d'hydrocéphales » (p. 235) comme l'est, selon Jos, la famille Beauchemin ? Enfin, quelle est la place du romancier dans cette histoire ?

Au commencement, il y a le nom du frère, Abel, nom du frère biblique toujours déjà mort et dont on dit qu'il crie depuis la bouche de la terre qui a bu le sang du fratricide. Abel Beauchemin, quant à lui, est hanté par sa mort, et ce désir de mort lui arrive toujours au milieu d'un mot, d'une phrase. Dans les dédales sinueux du *Don Quichotte de la Démanche*, la mort est le site fantasmé d'où s'écrit le livre. Le *je* est toujours déjà un *il*. « Ainsi donc [est-il écrit], il était lui-même devenu un personnage de roman » (p. 15). Mais cette mort ne semble pas enchaînée à un processus mortifère sur lequel l'écriture viendrait buter. La voix ne reste jamais interdite : elle est, au contraire, abandonnée à la dérive du signifiant. Dans la fratrie des Beauchemin, Abel ne cesse

de rouvrir la place hallucinée d'où l'histoire, la représentation, vient à l'écriture.

En romancier, c'est à la représentation qu'il s'en prend et se prend, dévoilant ce qui, en elle, est essentiellement décomposé, démanché : le mot.

Il ne chercha même pas à comprendre où il en était dans la nuit. Cela aussi avait été une invention, *un mot* qu'il avait piégé et enfermé dans son bungalow de Terrebonne, pour ne pas avoir à le vivre (p. 274).

Et le roman ne cesse de reconduire la représentation à son statut de mensonge et de leurre, qui demeure son caractère radical et premier.

Le roman familial — cette folle substitution des noms — se constitue ici à travers le récit d'une annonciation comme sacrifice promis, répété et fantasmé. Le ventre apparaît d'ailleurs à l'évidence comme la figure obsédante de cette signature. C'est donc la mère qui n'en finit plus de mourir à travers l'enfant, le roman quant à lui ne cessant de reprendre sa mort sur le mode du livre à écrire, à dévorer, à incorporer, à détruire et à recommencer. Et le ventre, comme le livre, n'est pas le lieu rêvé de l'abolition des souffrances mais le site terrifiant du mal <sup>4</sup>.

« Cesse de faire l'enfant », répète Jos à son frère Abel blotti dans sa souffrance et son *éternelle douleur*. Voilà peut-être la seule demande légitime qu'un frère puisse faire à son frère. C'est en tout cas sur le versant de cet impératif que je choisis de placer le délire d'écriture pris dans la chaîne de ses noms. La phrase de Jos — « cesse de faire l'enfant, Abel » — fait sortir, à la fin du livre,

---

4 Voir entre autres *les Grands-pères*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, entièrement construit sur la figure du ventre.

l'écrivain de son roman et de son *bungalow* de Terrebonne dont il vient de célébrer la vente et d'où il n'a plus qu'à partir en ambulance dans la nuit, projetant ainsi le lecteur à la première page du roman qu'il achève<sup>5</sup>. Entre ces deux « voyages », prolifère une mémoire agencée comme un rêve : infinies condensations et perpétuels déplacements.

Abel partage avec ses frères le désir de pérennité. Mais l'aîné, Jos, méprise les héros de papier : « je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère », dit-il (p. 229). Quant au cadet Steven, poète et traducteur, Abel désirerait lui ravir sa pureté sublime, après lui avoir ravi sa femme, Judith. L'enfant à tuer, dans l'invention du roman, est d'ailleurs aussi bien celui d'Abel que de Steven, les deux écrivains de la famille. À la fin, Judith, devenue une « pauvre femme » sans nom, prend Abel pour Steven et le malentendu ne sera jamais levé. C'est bien là d'ailleurs tout le tragique de la scène où cet enfant incarne, par le nom de Steven, l'Œuvre idéale et perdue dont Abel, par le roman, ne finit pas de s'endeuiller.

Entre la litanie hurlante de Jos — qui désire s'approprier l'œuvre d'Abel pour la mettre à sa main — et l'absolue poésie de Steven dont il vénère la pureté mais exècre le mensonge, Abel répond à l'impératif éthique : « cesse de faire l'enfant », par le roman. Mais sa réponse ressemble à un enfoncement, à une dévoration irrépressible et à un enfantement monstrueux et catastrophique. Là réside tout le

sens qui sera donné à l'écriture d'Abel Beauchemin : un désastre, un désenchantement, une descente au plus bas de ce que Steven, le pur, appelle « cette maudite nuit qui ne sera jamais qu'affreusement québécoise » (p. 276).

Le désir romanesque d'Abel est manifestement d'assumer jusqu'au bout la nuit tragique de son histoire. Des trois frères, trois figures de héros impossibles, trois Don Quichotte qui rêvent d'échapper à un destin ténébreux, un seul, pourtant, choisit d'en porter à la limite le mal. « Le mal est dans ma lucidité, [dit Abel]. Nous sommes douze et dans chacun des douze il y a le même pourrissement. Pourquoi faut-il que je sois le seul à m'en rendre compte ? » (p. 236)

Le romanesque se présente comme une incessante analyse de ce mal d'écrire nécessaire, déportant de figure en figure le désir d'une lecture dévorante du monde, de l'histoire, de la tribu. Les mots sont pour Abel des choses, des bouches qui le rongent, le grugent, l'avalent. La folie qui le fait se déchaîner sur sa machine à écrire vise ce point obscur au bout de la mémoire, qu'il n'atteindra jamais. Il souhaite écrire jusqu'à l'oubli, jusqu'à être avalé par sa propre mémoire et la multitude de ses créatures pour pouvoir mourir enfin. De la nuit à la nuit, de la ténèbre du peuple à la ténèbre du corps, le salut ou le deuil consiste pour Abel à être « au cœur d'un mot aussi doux qu'un ventre. Totalement mort. Radieusement et froidement libre. Plein d'oubli. [...] Vide comme ma mort ! » (p. 215).

---

5 Le roman s'ouvre en effet sur cette fuite en ambulance dans la nuit.

Je jouerai ici avec un signifiant central, le *plaisir*, pour tenter de retisser le lien secret qui rattache le plaisir en tant qu'événement à cette friandise qu'on appelle aussi *plaisir*, hostie non consacrée vendue par les « marchands de plaisirs ». On nommait d'ailleurs autrefois cette petite gauffre, ou rondelle de pain azyme, une oublie (de *oblata* : oblation). Cette homonymie des signifiants — plaisir, oublie(e) — me permettra peut-être d'inventer — de construire, de trouver — un sens à ce sujet de l'écriture mangeant le livre, sujet pris au corps des mots, poursuivant le sacrifice impossible de cet enfant qu'il doit cesser d'être.

Le travail du deuil, dans *Don Quichotte de la Démanche*, passe, on le voit, par le meurtre fantasmé de l'enfant et, en lui, de la mère. Il faudra donc repartir de là.

Que peut-on dire de la Mère et de sa mort ? En quoi un sujet peut-il reconnaître dans cette mort la place symbolique que son désir lui assigne ? Et en quoi y discerne-t-il aussi immanquablement sa propre mort ? Cette mort est-elle seulement pensable ? L'écriture commence en plein sur ce site inassignable à la pensée et à la représentation. « Et puis, il comprit qu'il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherchait ses mots » (p. 13).

*Comme au cœur d'un mot aussi doux qu'un ventre*, dit Abel. *Totalement mort*. C'est ce mot-ventre désiré, où l'on est déjà mort, où

l'on parle depuis la mort, qui intéresse ici : plus précisément, c'est le sujet de l'écriture qui, tel le *si pauvre Abel*, ne peut pas écrire sans accomplir le sacrifice de sa « race ». En fait, il serait plus juste de dire qu'Abel *ne peut pas ne pas écrire* et ce, sans jamais achever un sacrifice dont pourtant il porte tout le poids de souffrance et de culpabilité. *N'évoquant plus que le désenchantement de sa ténèbre*<sup>6</sup>, ne rêvant plus que la *démanche* de son roman familial, il se fait le chevalier d'une mort intarissable. La tombe ici, on s'en souvient, est un tonneau<sup>7</sup> des Danaïdes, interminablement rempli par le corps démanché de la mémoire et de l'histoire.

Avec Victor-Lévy Beaulieu, il semble que ce soit la place réelle de la Mère qui se donne à penser, place réelle au sens où ce qui est analysé par le romanesque est chaque fois qu'il n'y a de Père, de Nom-du père, de paternité et donc de livre, que depuis cette dévastation maternelle. Comme si la langue, les mots, sortaient du corps pour cerner telle une bouche le lieu inassignable d'où je suis venu. En d'autres termes, l'écriture rappelle ici que le champ du symbolique a prise directe sur le sujet dès le moment primordial du rapport oral au corps de l'Autre.

Le sacrifice impossible ou la fausse mise à mort, pourtant toujours déjà accomplis, est le mal dont souffre l'écrivain de cette histoire, remontant vers son héritage. On pourrait tenter de reprendre un peu les fils d'une telle

---

6 Autre titre de Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel. Lamentation*, Montréal, VLB éditeur, 1976.

7 Allusion au premier roman de Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoire d'outre-tonneau*, Éditions Estérel, 1968.

écriture en souffrance à partir du sacrifice d'Isaac, que l'on appelle aussi le sacrifice d'Abraham, parce que le génitif, comme on sait, est toujours l'enjeu d'une double inscription. Ce sacrifice met en scène, à mon avis, un deuil impensable et inaccomplissable, mais qui se fait entendre sur le mode de la comédie, la comédie n'étant pas la dérision ni le grotesque ni la farce mais une certaine façon d'assumer le tragique, c'est-à-dire l'échec du désir de rejoindre sa visée<sup>8</sup>. Car n'est-ce pas Georges Bataille qui disait que c'est le tragique qui est comique ? (cf., p. 77-115). La structure particulière de la comédie réside peut-être dans une certaine façon de venir à la rencontre de ce que l'on pourrait appeler l'impensable maternel, autrement dit, son plaisir<sup>9</sup>, comme condition de l'ordonnement symbolique du monde.

Je relis donc en passant cet épisode biblique sans égal, car il demeure le seul des Écritures où l'on rit. Ce rire, d'ailleurs, n'est rien d'autre que l'avènement du nom propre d'Isaac, qui signifie « il rira » ou encore « que Dieu rie ».

L'annonciation d'Isaac est le moment tard venu (Abram a quatre-vingt-dix-neuf ans) où Dieu établit l'alliance promise avec celui qu'il a désigné pour être le père des peuples, moment

où le trait de la circoncision s'accompagne de l'échange d'une lettre entre ce père et la future mère, Sarai, elle-même âgée de quatre-vingt-dix ans. En effet, la longue stérilité de l'épouse Sarai prend fin avec la chute du *youd* (i) final de son nom qui, se divisant en deux hé (h), vient d'une part scinder le nom d'Abram en Abraham et donne à Sarah *la fécondité*. Voici donc l'histoire :

Dieu dit à Abraham : « Je bénirai ta femme Sarah et même je te donnerai d'elle un fils : je la bénirai, elle deviendra des nations, et des rois de peuples viendront d'elle. » Abraham tomba la face contre terre et il se mit à rire car il se disait en lui-même : « Un fils naîtra-t-il à un homme de cent ans, et Sarah qui a quatre-vingt-dix ans va-t-elle enfanter ? » [...] Sarah écoutait à l'entrée de la tente, qui se trouvait derrière lui. Or Abraham et Sarah étaient vieux, avancés en âge, et Sarah avait cessé d'avoir ce qu'ont les femmes. Donc Sarah rit en elle-même, se disant : « Maintenant que je suis usée, je connaîtrai le plaisir ! Et mon mari qui est un vieillard ! » Mais Yahve dit à Abraham : « Pourquoi Sarah a-t-elle ri ? » Sarah démentit : « Je n'ai pas ri », dit-elle, car elle avait peur, mais il répliqua : « Si, tu as ri » (Gn 17, 15-18).

L'histoire d'Isaac présente l'inscription d'un désir inconscient que le roman de Beaulieu ne cesse de lire et de délier ; désir inconscient qui semble supporter le délire du roman dont la stratification — principe d'écriture comme principe de plaisir — vise à recouvrir une impensable jouissance<sup>10</sup>.

8 Je renvoie au texte de Kierkegaard *Crainte et tremblement*, pour l'analyse de la nécessité d'un tel impensable comique au fondement de la fonction paternelle.

9 Ce « plaisir » impensable de la mère, c'est sa jouissance. Si je télescope, le temps de cet article, les deux événements du corps que sont plaisir et jouissance, ce n'est pas pour gommer une distinction qui reste incontournable. C'est au contraire pour la redonner à entendre dans l'articulation entre impensable et sacrifice où le « plaisir » (en hébreu *edna*) de Sarah est particulier de survenir comme un improbable dont Dieu seul est le vecteur d'accomplissement. C'est ce statut particulier du plaisir — dont on va voir ici les implications sur l'écriture — qui le place au registre de la jouissance.

10 On peut donner du principe de plaisir une définition provisoire qui trouvera, ici même, son développement. Ce principe repéré par Freud dans la clinique se fonde sur un évitement de la souffrance et une recherche de la satisfaction qui serait la réduction maximale de la tension. Mais cette recherche et cet évitement sont toujours un détour par le signifiant dont on a vu dans les chapitres

L'histoire du sacrifice d'Isaac est en quelque sorte la figure d'inscription du désir inconscient que je retrouve à l'œuvre dans les romans de Beaulieu. L'enchaînement de ma lecture s'élabore entre la Bible et le roman afin de penser le plaisir de la Mère comme oubli de Dieu (ce qui de l'Autre a été oublié et sur lequel s'appuie la métaphore du sujet). Le plaisir de la Mère est, dans la Bible, surgissement de l'improbable, mais il se présente déjà comme l'oublie qu'est l'enfant voué à un sacrifice fictif (pour le rire de Dieu cette fois). L'oblation de la Mère dans le corps du fils constitue à mon sens la part la plus éblouissante de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, et son parcours dans *Don Quichotte de la Démanche* allie l'oubli et l'oublie d'une façon manifeste à travers le récit interminable d'une dévoration : celle de l'écriture de la mémoire.

Quel désir inconscient le texte biblique permet-il de construire pour la lecture du roman ? Le rire de Sara devant Dieu, qu'elle s'empresse de ravalier, pointe l'improbable. Mais Dieu, lui, ne manque pas de le souligner. Au contraire, YHWH insiste pour dire qu'il l'a bien entendu, et c'est un rire qui est déjà le nom de l'enfant et l'annonce de l'hilarité même de Dieu qui, au dernier moment, retiendra la main levée d'Abraham sur le corps de son fils et remplacera l'enfant par un bélier. L'impensable passe dans ce rire qui situe la jouissance et la naissance à un lieu

singulier, qui est aussi celui bordé par le romanesque de Beaulieu.

Il n'y a pas ici de corps mythique mais un corps inassignable. Le sacrifice promis, joué, nommé mais inaccompli sur le site du désir rappelle l'enjeu de l'écriture d'Abel, tendue vers cette scène retrouvée du *désastre*. Devant la Mère Castor, la mort et l'écriture ne font qu'un :

Mourir c'était peut-être cela : ne plus arriver à pousser un cri, tous vos mots se bloquant non dans la tête mais dans le ventre, là où ils se formaient dans les ténèbres intérieures avant de se jeter dans votre sang et de monter à votre gorge d'où vous les expulsiez pour n'avoir pas trop à souffrir au milieu même de votre silence. [...] Un champignon pousserait à l'emplacement du nombril, les mots se mettraient à jaillir comme d'un geyser, prendraient forme humaine, s'échapperaient de vous [...] Alors seuls les mots resteraient, tout à la fois mâles et femelles, croissant comme des amibes, voraces, dévorant toutes choses sur leur passage, avalant [...] (p. 201).

La mort-jouissance vers laquelle le texte court comme vers une bouche terrifiante est bien ce lieu de naissance inabordable et toujours déporté. « Je n'attendais pas qu'on vienne substituer à ma mort cet accouchement absurde » (p. 245).

Dans le mot-ventre où il rêve d'accéder, Abel se fantasme « plein d'oubli » (p. 215). Il ne cesse pourtant d'affirmer la mémoire des siens, de s'annoncer comme le seul témoin lucide, et donc le seul martyr de cette « race de monde » dont il est issu, et l'oubli est ce dont il essaie de s'emplir en dévorant mot à

---

précédents qu'il se constitue comme « couverture », trait limite de ce que j'ai appelé le défaut du monde dans l'Autre. La complexité du principe de plaisir vient de cette aptitude au détour, au circuit, au rouage propre au signifiant, et elle ne va pas sans la compulsion de répétition, c'est-à-dire l'insistance du défaut qui est son au-delà.



mot sa mémoire. Les mots, dit Abel, sont des à peu près, des fœtus conservés dans des bocaux de verre remplis de formol (p. 28), des enfants mort-nés.

Mais quel est, dans ce cas, le statut du plaisir improbable et réel de la Mère ? Je répondrai à partir de ce que Freud appelle le principe du plaisir, pour poser au départ que ce plaisir très particulier qui, dans l'épisode biblique, est déjà le nom de l'enfant à naître, fait figure de ce qui supporte, pour le sujet, le principe d'articulation des signifiants et, de ce fait, s'en trouve au-delà. Le plaisir impensable de Sarah se situe, si l'on peut dire, hors de l'écriture, comme sa visée. Il représente, comme l'angoisse de mort qui aspire l'écrivain dans sa fureur d'écrire, l'appel d'air d'une jouissance située au-delà du principe du plaisir.

Beauchemin-Beaulieu, chevalier de la démanche romanesque, ne porte pas la mélancolie de son peuple, mais semble au contraire en déporter la triste figure sur la table d'une oblation où la chère offrande se transfigure incessamment en quelconque bœuf, cochon, cheval ou chat, ou en simple moulin à vent de l'écriture. *Tisse tisseur de vent*, scande le texte. Les mots mentent, dit Abel, le livre est vent, fausseté, et le sacrifice n'a jamais lieu que *pour rire*.

Les mots mentent, mais ce mensonge s'avère un leurre nécessaire, une structure de fiction par où prendre la vérité imprenable. Voilà pour la comédie qui se veut à la fois théâtre, leurre et rire. Le principe de plaisir ne peut donc être associé au plaisir d'écrire mais plutôt aux tribulations incessantes des figures

du roman familial, entraînées dans un mouvement qui vise à produire l'inscription nécessaire au deuil en déportant la souffrance.

L'oubli désigne donc l'improbable de la Mère qu'un Don Quichotte de l'écriture ne peut atteindre que par la goinfreterie de textes, dont il est atteint. Le corps archaïque de la mère, il ne cesse de l'ingérer non pas pour le devenir, mais pour que ce livre de chair *le* devienne et qu'il accouche enfin... de rien. « Voyez-vous, [dit Abel à son double Abraham Sturgeon, détective et faux mort suçant son pouce dans son cercueil], il m'est impossible d'écrire si je ne mastique pas » (p. 132). Les personnages sont ainsi immolés sur l'autel de l'écriture. Abel fait cuire son chat et le mange, ce qui n'empêche pas le chat de revenir à la page suivante. La Mère Castor, Judith, la mère d'Abel n'en finissent plus de mourir dans cette équipée d'une seule nuit.

La comédie surgit au lieu même du sacrifice qui glisse, se dérobe et fuit comme le signifiant de cette échappée continuelle de la mort, toujours hallucinée, voire répétée en plusieurs scènes, jamais définitives. La comédie ainsi donnée à lire n'est donc nullement exempte du tragique car la mort en reste l'horizon essentiel. C'est bien plutôt le dérobement de cette mort qui s'organise en comédie, retourne le récit sur lui-même et le fait récit inachevable d'une écriture de la naissance. Ce qui est visé ressemble à une oblation infinie, infiniment suspendue, de l'enfant naissant de l'Autre jouissance, et qui ne peut en rester là.

La saga des Beauchemin raconte l'histoire d'une famille au cœur de laquelle se trouve

le noyau de pourrissement de tout un peuple, famille matricielle de ce mal incurable dont crève Abel et, avec lui, ses frères, Steven et Jos, voués à une mission impossible : s'en sortir. La saga met d'abord en œuvre un étourdissant échange de place entre les membres de la famille, échange qui fait de Don Quichotte le père, la mère, le frère et le fils de l'écrivain. Comment racheter le nom du père et donner un sens aux patriarches de la tribu ? « Dites à notre père que j'ai honte » (p. 276), dit Abel à la fin, dans un dernier effort pour parler.

La poursuite du roman consiste sans doute à nommer le désastre de qui cherche à retrouver son nom. Le mal d'Abel est donc incurable et l'ambulance destinée à revenir au bout de chaque nuit.

Ainsi, *Don Quichotte de la Démanche* met en scène un fantôme de retrouvailles, retrouvailles de Chatastrophe que l'écriture joue et rejoue à travers le leurre de ses figures. « Je pourrais debout, » dit Abel, « et ce qu'il y a encore de lucidité en moi me prévient que je suis comme une machine monstrueuse, impossible à user puisque c'est de ce qui s'use en elle que lui vient sa puissance » (p. 238). Mais le mouvement prend forme dans la venue des choses à lui. La fin du monde fonce sur Abel, immobile, rivé à sa table d'écriture. *Pan ! Pan ! Qui va là ?...* « Je n'ai qu'à ouvrir la porte, songe [...] Abel, et nous ne serons plus très loin de la fin » (p. 240). Ainsi s'accomplit la phrase de Malcom

Lowry mise en exergue du roman : « On dit que la terre tourne, alors j'attends que ma maison passe par ici ».

La douleur est sans doute le champ qui s'ouvre à la limite où il n'y a pas possibilité pour l'être de se mouvoir ni de fuir (Lacan, 1986). Abel Beauchemin, dans sa nuit apocalyptique, est plus d'une fois paralysé, ligoté même sur un brancard d'ambulance <sup>11</sup>. Mais rien n'est immobile autour de lui. Le réel, celui qui revient toujours à la même place, est symbolisé par une « bouche effroyable » (p. 234), ouverte dans la nuit, d'où fuient les figures du monde : bouche de l'Autre, bouche de l'écriture, site inapprochable de la dérive, de la démanche qui apparaît alors comme un effort inversé, une mise à mal du texte et du corps de la Mère fuyant vers l'avant et faisant retour dans la bouche qui les crache. Les pales du moulin à vent démanché foncent vers le chevalier immobile. Voilà tout le leurre de la fiction transformée en tapis roulant de la mémoire. Le plaisir de l'Autre, sa jouissance, demeure hors du Livre, aux deux bouts de l'écriture, au-delà du principe de l'écriture, mise à distance par ce qui vient à sa rencontre.

La douleur est corrélative à l'acte de celui qui, perdant la maîtrise de l'Œuvre, ne perd pourtant jamais de vue l'impen-sable qu'il appelle. L'enfant à naître, toujours déjà sacrifié, est un ventre qui traverse tout le roman. L'enfant doit être tué pour

---

11 Autre « allusion » au sacrifice d'Isaac qui se dit aussi *ligature* ou *nouage* d'Isaac.

qu'advienne l'écriture d'Abel en proie à une extrême compassion pour les siens, et au deuil de lui-même. « Ô mes si pauvres nous tous » (p. 278) sont les derniers mots du livre. L'enfant doit être sacrifié pour ressaisir la mort impossible de la Mère. « Dans le noir de ma terreur, Mère, il ne faut pas que tu meures » (p. 192).

Le roman raconte le meurtre de cet enfant-héros, mal nécessaire à l'accomplissement de l'écriture. Il s'agit de « dévorer » la mort pour faire advenir le texte au statut de cet oublié, à la place de cette dévastation d'où le sujet est venu.

Le plaisir de Sarah dit cette mise à l'agonie du monde pour qui cherche le site radical de sa mémoire et de sa filiation, mort qui vient de l'Autre et y retourne sans que jamais ne s'entrevoit la possibilité de sortir de la fiction. De là, l'enfant deviendra, dans l'écriture, un éternel faux sacrifié par qui la vérité garde la puissance du mensonge et du leurre. De là, enfin, on pourrait affirmer que « cesser de faire l'enfant » serait bien sûr cesser d'écrire pour renoncer à ce plaisir bien singulier, toujours incestueux parce qu'impossible à rejoindre.

## LE PLAISIR DE SARAH OU CETTE MORT QUI ME VIENT DE L'AUTRE

### Références

BARTHES, Roland, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1971.

BATAILLE, George, « Antécédents du supplice (ou la comédie) » dans *l'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard (Tel), 1983 [1943].

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Don Quichotte de la Démanche*, Montréal, Stanké (10/10), 1988 [1975].

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir (1920) », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 [1920].

LACAN, Jacques, *le Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.